

Hans-Otto Dill

LA HABANA.
SEÑAS DE IDENTIDAD EN LA LITERATURA CUBANA

Un habanero ha sido el primer escritor del continente latinoamericano en reclamar imperiosamente la descripción literaria de las nuevas, grandes, desmesuradas ciudades del Nuevo Mundo surgidas después de la Segunda Guerra Mundial. Según él, estas ciudades habían crecido

al ritmo de las mezcladoras de concreto. Ciudades antaño quietas y pequeñas empezaban a agarrar de repente un ritmo frenético, a crecer en verticalidad y horizontalidad, a hacerse tentaculares, gigantescas,¹

con muchos millones de habitantes, con nuevos problemas vitales, nuevos modos de vida, nuevas contingencias "que toca al novelista actual de América enfocar, desarrollar, mostrar y definir".² Con esto, Carpentier no sólo quería poner al día la literatura latinoamericana, sino censuraba el apego al obsoleto regionalismo, criollismo y nativismo, que eran la gloria de las letras hispanoamericanas en las décadas del veinte y treinta, y cuyos autores habían preferido la pintura de la vida provinciana, campestre, campesina, aldeana, a la urbana, metropolitana, capitalina, sin darse cuenta de los enormes y rapidísimos cambios en las ciudades con sus graves consecuencias para la nación entera. Lo extraño es que el pronosticador de la gran literatura urbana latinoamericana, de Marechal, Fuentes, Onetti, Sábato, Benedetti, no tenía en mente a La Habana, sino pensaba mucho más en San Pablo, en la Ciudad de México, en Buenos Aires, hasta en Caracas, donde había vivido mucho tiempo. El escritor cubano sabía perfectamente bien que para la nueva empresa literaria recomendada por él no servían los modelos europeos o norteamericanos (*Ulises*, de Joyce, *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin, *Manhattan*

1 Alejo Carpentier: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México D. F. 1981, p. 108.

2 Ibid.

Transfer, de Dos Passos). Estaba convencido de la particularidad de las ciudades latinoamericanas, la que compartían con otras urbes del Tercer Mundo, y que las diferenciaba profundamente de las metrópolis europeas y norteamericanas. La moderna urbe latinoamericana se caracterizaba por su enorme desarrollo demográfico, su vida anónima, su tránsito agresivo, su excesivo consumismo, todo lo cual se refleja en los escenarios, personajes y temas de la nueva novela urbana.

Pero La Habana no tenía, ni sigue teniendo, estas características todas, en razón de su desarrollo geográfico, demográfico, e histórico-cultural, y de su distinto régimen político-social. Sólo en pocas obras, que además se refieren a La Habana prerevolucionaria, la capital antillana aparece como un hormiguero, como un lugar apocalíptico, como topografía de la enajenación.

A pesar de muchas y sustanciales similitudes con otras ciudades del Nuevo y del Tercer Mundo, las señas de identidad de La Habana son otras, bien particulares. La literatura moderna de Cuba ha buscado y encontrado algunas de ellas.

El mismo Carpentier, hijo de arquitecto y ex-estudiante de arquitectura, ha descubierto, divulgado en ensayos y entrevistas, y pintado en sus obras, el barroco colonial, sin duda alguna una característica de la ciudad latinoamericana, que aparece sin embargo en La Habana Vieja con un esplendor único, en la Plaza de Armas, los palacios del Capitán General y del Segundo Cabo, la muy antigua Catedral, las fortificaciones portuarias antonellianas del Morro, de la Punta, de la Cabaña, en las mansiones de la aristocracia criolla. Esta Habana alumbró cual gigantesco "lampadario barroco"³ la novela *El siglo de las luces*, cuya acción se desarrolla precisamente en el muy criollo palacio de la Condesa de la Reunión, hoy transformado en el Centro Cultural Alejo Carpentier.

Más importante aún es en la obra carpenteriana la descripción de los neostilos decimonónicos y finiseculares, lo neobarroco, neo-rócoco, neogótico, neo-renacentista, que han invadido barrios enteros, el antiquísimo Cerro, el elegante Vedado, hasta el lujoso Miramar y parte de la gemela Marianao. Todas estas imitaciones o "estilos falsos" constituyen, según Carpentier, "el estilo de las cosas que no tienen estilo",⁴ que es el "tercer estilo", el cual va de la mezcla ecléctica a una nueva síntesis, un nuevo barroquismo cuya tierra de elección es América Latina, y cuya capital apoteótica es La Habana. En su ensayo ilustrado *La ciudad de las columnas* describe el conjunto y los detalles más sobresalientes del barroquismo habanero, que además asoma en *De-*

3 Alejo Carpentier: *El siglo de las luces*, La Habana 1963, p. 16.

4 Alejo Carpentier: *La novela latinoamericana ...*, pp. 13 - 15.

recho de asilo, *El recurso del método*, *La consagración de la primavera* y, sobre todo, en *El acoso*, cuyo protagonista es, no por casualidad, un ex-estudiante de arquitectura, que presta sus gafas profesionales al lector para hacerle ver, durante sus huidas por las avenidas y desde su escondite temporal, las hileras interminables de columnas, torres, campanarios, fachadas, estatuas, guarda-vecinos y volutas, en contraste con obras vanguardistas a la Le Corbusier, Gropius y el Bauhaus. Así ve la ciudad de las columnas:

[...] revueltas con lo californiano, gótico y morisco, se erguían partenones enanos, templos griegos, [...] villas renacentistas [...] avenidas, galerías, caminos de columnas, iluminadas *a giorno*, tan numerosas que ninguna población las tenía en tal reserva, dentro de un desorden de órdenes que mal paraba un dórico en los ejes de una fachada [...].⁵

Las descripciones barrocas de Carpentier de la topografía urbana de La Habana las continúan otros muchos escritores, contribuyendo así con los medios de la literatura a perfilar la identidad de esta urbe. Así lo hace Lisandro Otero en su novela *La situación* (1963), seguida de *En ciudad semejante* (1970), en donde la bíblica ciudad apocalíptica aludida es símbolo de la capital antillana. Nada menos que Carpentier dijo que la proyectada "trilogía urbana" de Otero consolida la novela de la ciudad en Cuba, sustituyendo "el género de la novela rural, regional, nativista".⁶

La arquitectura exterior e interior vedadense - este barrio burgués deviene en Sarduy y Cabrera Infante más importante que toda la ciudad - aparece protagonicamente en los cuentos *Casas del Vedado* (1983) - título significativo - de María Elena Llana ("Vista desde la alta y estrecha ventana de la biblioteca, el jardín parecía sumido en la sombra que proyectaba la mole de la casa, maciza, imponente, transitada en sus aleros, cornisas y marquesinas por enredaderas de gruesos tallos"⁷). Este pasaje, escogido al azar, no sólo muestra el ejemplo del maestro Carpentier, sino toda una tradición. Profusas descripciones de conjuntos de edificios y muebles ya hormigean en la clásica novela costumbrista *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde (1839 - 1882), novela cuyo subtítulo *La loma del ángel* transforma una famosa y antigua calle habanera en segundo protagonista.

La visualización del paisaje urbano de La Habana no es, sin embargo, el fin de estas narraciones: no son tratados de arquitectura a la Vitruvio o Vignola. El mismo Carpentier, tras repetir la observación de Thomas Mann que

5 Alejo Carpentier: "El acoso", en: *Guerra del tiempo*, La Habana 1963, pp. 103 - 104.

6 En: Lisandro Otero: *La situación*, La Habana 1963 (anverso de la carátula).

7 María Elena Llana: *Casas en el Vedado*, La Habana 1983, p. 57.

la novela es el instrumento más adecuado para la investigación del hombre,⁸ había concluido que el verdadero fin de la novela urbana es la representación del hombre de la ciudad:

[...] planteado el decorado, puestas las bambalinas, colgados los telones, hay que ver ahora lo que habrá de representarse - comedia, drama o tragedia - en el vasto teatro de concreto armado [...] Y ahí es donde se plantea el verdadero problema: ¿Con qué actores habremos de contar? ¿Quiénes serán los actores?⁹

Las descripciones de lo que ven los personajes, el "acosado" de Carpentier, el narrador omnisciente de *Cecilia Valdés*, son en realidad autocaracterizaciones de ellos: al registrar lo que ven, enseñan su propia sensibilidad de personas que están acostumbradas a mirar esta arquitectura típicamente habanera. Al describir la ciudad, sus barrios y casas, los escritores describen, en realidad, las necesidades, facultades, gustos de los habaneros como constructores y como usuarios de estas edificaciones. Los detalles arquitectónicos y urbanísticos son, por lo tanto, solamente metonimias para la personalidad de los habitantes de la Ciudad de la Habana.

Carpentier subrayaba a propósito del libro de Otero que con éste llega el momento de

penetrar en el mundo de la novela urbana y de pintar, en ella, una burguesía cuyos comportamientos difieren totalmente de los que caracterizan las burguesías europeas.¹⁰

Otero había, en efecto, descrito, también mediante la arquitectura externa e interna, la burguesía azucarera criolla, habanera, en su ocaso, en los años de la guerra de guerrillas. La cuentista Llana pinta, con y a través de sus mansiones, la pequeña burguesía vedadense después del triunfo de Castro. Otero, en la segunda novela de su trilogía, hasta recuerda la burguesía habanera finisecular y de comienzos del siglo XX. Carpentier, en un relato *Viaje a la semilla* (1944), reconstruye una casa de la aristocracia habanera como espejo de su personalidad colectiva. La investigadora Emma Alvarez-Tabio Alvo, en un trabajo asesorado por el famoso teórico e historiador de la arquitectura latinoamericana Roberto Segre, muestra la vinculación entre los edificios de los burgueses habaneros y su modo de vida y personalidad en un ensayo con el título sugestivo *Vida, mansión y muerte de la burguesía cubana* (La Habana 1989), trabajo en el que la autora comprueba, además, que esta espe-

8 Alejo Carpentier: *Entrevistas*, La Habana 1984, p. 122.

9 Alejo Carpentier: *La novela latinoamericana ...*, p. 106.

10 Lisandro Otero: *La situación ...* (anverso de la carátula).

cie de identidad cultural creada por la burguesía habanera constituye una tradición, y un aporte a la identidad cubana, que tienen raíces en el pueblo hasta hoy en día. Sería aleccionador comparar este libro con la vida social, cultural y artística de la misma burguesía habanera finisecular descrita por el poeta modernista Julián del Casal, bajo el seudónimo de "Alceste", en sus crónicas semanales.¹¹ Casal ya consideraba la vida musical habanera - de la aristocracia y burguesía - como parte integrante de la vida en la capital. Como la arquitectura, y un poco más aún, la música habanera deviene seña de identidad cultural, tanto de la capacidad creadora de los habaneros en el campo de la música, como de la sensibilidad, necesidad, el gusto y el placer del habanero como bailador, cantante, instrumentalista, o sencillamente como público.

Después de la primera guerra mundial, el music hall, el cabaret, se instaló en la capital cubana, divirtiendo a los muchos turistas norteamericanos, mezclando, en este crisol de etnias y culturas y de múltiples influencias artísticas que siempre era La Habana, el jazz norteamericano, la canción francesa, la tradición española y, subterráneamente y a escondidas, melodía y ritmo afrocubanos. Una reconstrucción arqueológica de esta identidad musical de La Habana la encontramos en *La canción de Rachel* (1969), de Miguel Barnet, biografía de una "vedette" del teatro Martí y del Alhambra que este autor cubano realiza mediante su famoso método de fabricación de novelas basadas en entrevistas grabadas.

Esta música de cabaret devino, aprendida de memoria, tatareada, bailada por el pueblo habanero, seña de su identidad. Mucho más aún podría decirse esto de la música afrocubana, de sus ritmos de son, rumba, del guagancó, de sus instrumentos, los tambores bongó, radá, las maracas, los güiros. La poesía lírica se apoderaba, a pesar de la discriminación racial, de esta música auténticamente cubana: Ramón Guirao, Emilio Ballagas, y sobre todo Nicolás Guillén, remozaban la literatura cubana con sus ritmos y temas "afro".

La rumba
revuelve su música espesa
con un palo
Jenjibre y canela ...
...
Pimienta de la cadera,
grupa flexible y dorada:
rumbera buena,

11 Julián del Casal: *Prosas*, La Habana 1964, pp. 9 - 78.

rumbera mala.

(Nicolás Guillén: *La rumba*)¹²

Guillén ya diferencia entre un folklore auténtico, criollo, habanero, y la música afrohabanera comercializada para los turistas norteamericanos:

Cuando hay barco a la vista,
están ya las maracas en el puerto,
vigilando la presa excursionista
con ojo vivo y ademán despierto
¡Maraca equilibrista,
güiro adulón del dólar del turista!¹³

De este ambiente muy habanero de turistas, músicos, hoteles, bares, cocteles, clubes nocturnos, ambiente y modo de vida estimulados por el clima tropical y la cercanía de los Estados Unidos, a pesar de toda la comercialización, prostitución y banalización de esta cultura musical cubana, se desarrolla otro elemento de identidad musical del habanero. Cantantes como los negros Benny Moré o Bola de Nieve (que cantaba en su bar Monseñor, con su voz suave y cariñosa, canciones afrocubanas con reminiscencias de la "chanson" francesa como *Ay Mama Iné, todo lo negro tomamo café*, del compositor Eliseo Grenet) atraían un numeroso público no sólo de turistas, sino de habaneros, de muchos intelectuales y artistas trasnochedores. Este ambiente ambiguo, bien habanero, bien criollo, conoció allá por los años cincuenta y sesenta, al principio apenas interrumpido por la revolución, un auge tremendo, con cantantes como Elena Burke, con la música del "feeling" o "filín", que contrastaba mucho con el folklorismo más o menos comercializado del "Tropicana" y otros cabarets frecuentados por turistas.

Es este mundo nocturno que describe, como distintivo musicocultural del habanero, Lisandro Otero en su novela *Bolero* (1986), biografía novelada del músico Esteban María Galán. Es también el ambiente y el personal descrito por Guillermo Cabrera Infante en sus *Tres tristes tigres* (1964), libro en el que aparece dos veces el subtítulo significativo *Ella cantaba boleros*. El mismo ambiente musical y nocturno habanero es el telón de fondo de *La Habana para un infante difunto* (1979), con su obvia alusión al autor, a Ravel y a La Habana. Habanero, vedadense y musical es también el texto de Severo Sarduy *De donde son los cantantes* (1967), cuyo título repite el comienzo de un famoso "son" cubano del compositor Matamoros. Como ninguna otra ciudad en América Latina, tal vez en el mundo, La Habana encuentra su identi-

12 Nicolás Guillén: *Obra poética*, t. 1, La Habana 1980, p. 92.

13 Ibid., pp. 130 - 131.

dad urbana en la música de sus habitantes y en la literatura que narra la vida de estos habaneros. Pero la identidad habenera no se agota en la arquitectura ni en la música. La misma vida literaria, a partir de los círculos de Julián del Casal, es expresión de su idiosincrasia cultural. Sobre todo el grupo "Orígenes", en la década del cuarenta, de Lezama Lima, con sus revistas *Orígenes*, *Espuela de plata* y *Nada perezca*, sus *Tratados de La Habana*. Las novelas *Paradiso* (1966) y *Oppiano Licario* (obra póstuma) del propio Lezama constituyen verdaderas radiografías literarias de la vida intelectual y artística de La Habana. Lo mismo podría decirse de ciertos pasajes de *La consagración de la primavera* (1979) de Carpentier, novela que reproduce el ambiente literario de La Habana desde los minoristas de los años veinte y de los vanguardistas y surrealistas alrededor de la revista *Avance* (1927) hasta la posguerra. Es el ejemplo de la novela "ensayística" con rasgos autobiográficos que encontramos también en *De peña pobre* (1980) del poeta y crítico Cintio Vitier, cuyo título evoca la calle de La Habana Vieja en que pasó su adolescencia. Vitier que ha sido, con su esposa Fina García Marruz, uno de los miembros más prominentes del famoso grupo lezamiano "Orígenes", describe, con la vida del protagonista inmerso en la vida intelectual habanera, también el desarrollo de "Orígenes": la literatura describe la literatura, más precisamente los literatos y la vida literaria de La Habana como otro elemento decisivo y determinante de la personalidad colectiva de esta urbe.

El poeta y narrador Eliseo Diego, también miembro de "Orígenes" y con cuñado de Vitier, recuerda en un poemario temprano *En la calzada de Jesús del Monte* (1949) esta calzada - otro lugar histórico, arquitectónico, cultural de La Habana con su singularidad de estar ubicado en una loma desde la cual se ve toda la urbe - donde pasó su niñez este hijo de un anticuario: "Estaba la Calzada hecha de sucesivas piedras como / los versos bien trabados de un salmo", dice, evocando la paz dominical. Para Diego, los objetos constructivos de la arquitectura de esta calzada son, más que materiales, señas, símbolos de pensamientos, personas, vidas:

Hombro con hombro las casas parecían una muralla
tan sencilla y pura como la terquedad de un pobre:
no crecerá la yerba, sigilosa librea de la inocente
y blanda muerte,
la Calzada está para quedarse, le sobra ocio, despojada
de sueños su piedra es blanca y dorada como el pan.¹⁴

Aquí, la calle habanera adquiere un carácter metafísico, espiritual, religioso. Otra imagen de la ciudad de La Habana nos ofrece Francisco Orúa en

14 Eliseo Diego: *Nombrar las cosas*, La Habana 1973, p. 46.

su libro de poemas *Ciudad ciudad* (1979), en la cual un Yo se define por sus relaciones contradictorias con la urbe:

Ciudad ciudad cuadrículo sueño
furias y amores ordenados
sus ojos me desnudan y yo ando en busca de mi imagen
Vergüenza de mi edad en el espejo
Los habitantes de la ciudad pasarán la cuenta
me cantarán juicio final.¹⁵

Menos específicamente literaria, más personal y humana es la imagen de La Habana Vieja alrededor de un famoso paisaje urbano que nos modela el cuentista y ceramista Miguel Collazo en *El Arco de Belén* (1976). También la producción dramática de acentos muy populares del marinero José R. Brené (*Santa Camila de la Habana Vieja*, 1962) tiene raíces muy profundas en el subsuelo cultural habanero. Hasta dramatiza la aventura del primero aeronauta cubano *El ingenioso criollo Don Matías Pérez* (1965). Este autor, viejo lobo del mar, sin embargo no describe el mar y los marineros, hecho significativo para los habaneros que, habitantes de una ciudad portuaria, viven de espaldas al mar y comen poco pescado. Sólo raras veces asoma el Mar del Caribe en páginas admirables de la grandiosa novela *Contrabando* (1938, premio nacional de novela) de Enrique Serpa, o en los cuentos de fuerte crítica social sobre pobres pescadores habaneros del mismo autor (*Aletas de tiburón*), en un par de cuentos de Federico de Ibarzabal y algunos poemas de Nicolás Guillén (*Nocturno en los muelles*, *Bares*). Cosa curiosa: el mar y los pescadores y marineros habaneros no aparecen como símbolos potentes de la cubanía en los textos de autores cubanos, sino en un relato magistral de un norteamericano con muchas simpatías, sí, para los habaneros, pero con poca comprensión para la otredad, vale decir identidad cultural de ellos: me refiero a Ernest Hemingway y *El viejo y el mar*: el protagonista, cuyo modelo ha sido un pescador de Cojimar, y el ambiente marítimo de este pueblo habanero han sido captados por el gringo tan magistralmente en su ser marítimo-habanero que ya pertenecen para la eternidad a los personajes y paisajes de la gran literatura universal.

Finalmente, los habaneros son reconocibles en muchas obras literarias por su lenguaje. Sus modismos particulares ya los encontramos en los autores costumbristas decimonónicos y en el nativismo y regionalismo de la década del veinte, conforme a su programa estético. Nicolás Guillén, en sus primeros poemas negristas (*Motivos de son*, 1930, *Sóngoro cosongo*, 1931), ha sido el primero en emplear, en la poesía culta, la jerga afropopular de los suburbios

15 Francisco de Oráa: *Ciudad ciudad*, La Habana 1979, p. 13.

de la capital con sus deformaciones características ("[...] mulata, ya sé que dise/que yo tengo la narise/como nudo de cobbata"¹⁶). Pero no son el léxico y la fonética los elementos que más expresan la identidad lingüística de La Habana, sino una actitud típicamente habanera frente al lenguaje: el habla es considerado como un juego verbal, un objeto artístico, que tiene que ser tratado como tal. Hablar como acto sensual. Manosear, masticar, deformar alegremente el verbo es un sumo placer no sólo de los intelectuales sino del pueblo habanero en general. De ahí la actitud lúdica, paródica, sensual de algunos modernos escritores habaneros, mejor dicho vedadenses (Cabrera Infante, Sarduy) frente al idioma. Nadie mejor que Roland Barthes lo ha expresado en su prólogo a la edición francesa de *De donde son los cantantes*:

Un libro viene ahora a recordarnos que fuera de los casos de comunicación transitiva o moral [...] existe un placer del lenguaje, de la misma textura, de la misma seda que el placer erótico, y que este placer del lenguaje es su verdad. Este libro llega, no de Cuba (no se trata de folklore, ni siquiera castrista), sino de la lengua de Cuba [...] En *De donde son los cantantes*, texto hedonista y, por ende, revolucionario, vemos desplegarse el gran tema propio del significante, el único predicado de esencia que puede sostener realmente, y que es la metamorfosis [...].¹⁷

En el texto barthiano no falta la alusión obligatoria al carácter "barroco" de este lenguaje: en efecto, las prosas de Carpentier, Sarduy, Cabrera Infante, Lezama Lima - todos cubanos, habaneros - son consideradas por la crítica y por los propios autores "barrocos". Como la arquitectura habanera es barroca, también el lenguaje literario de esta ciudad es barroco: otra seña de identidad.

El escritor cubano Gustavo Eguren no es habanero: nacido en Isla de Pinos, pasó su infancia en España y su adolescencia en Pinar del Río. Conoció la capital al empezar a estudiar, y fijó su residencia para siempre en ella. Se enamoró en seguida de esta ciudad, que abandonaba, sin embargo, frecuentemente, cual amante infiel, en razón de sus largas ausencias como representante diplomático de su país en varias capitales europeas y asiáticas, entre ellas en Bonn, donde conoció también al canciller Adenauer. Muchos de sus cuentos están ubicados en el extranjero, sobre todo en Alemania.

Aunque habitante de La Habana y del Vedado, y amigo de muchos escritores específicamente vedadenses, no es un escritor típico del ambiente que acabamos de describir: no le gusta la vida nocturna de los cabarets, ni las "cumbanchas" afrocubanas, a las cuales prefiere un concierto de música clásica.

16 Nicolás Guillén: *Obra poética*, p. 92.

17 Roland Barthes: "Prólogo: 'La faz barroca'", en: Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, Barcelona ²1980, pp. 4 - 5.

sica o - ¿porqué no? - la ópera. Tampoco brilla, en su prosa clásica, por el empleo de la jerga popular. Lo que le interesaba era la historia de San Cristóbal de la Habana. No lo que comunmente pasa por historia, la historia política. No olvidemos que todo lo que hace lo hace en relación a su quehacer literario. Tenía interés en la historia cultural de La Habana, y en las ideas, opiniones, visiones que tenían extranjeros, viajeros, visitantes, acerca de esa ciudad. Hizo estudios en los archivos, y compiló una enorme colección de informes, recortes y libros sobre La Habana, aparecidos en el extranjero a lo largo de cuatro siglos, desde el descubrimiento hasta el fin de la colonia española en 1898. Este libro, *La fidelísima Habana* (La Habana 1986) es producto de un esfuerzo y de una paciencia enorme del autor, no sólo en cuanto a la recopilación de los textos y la selección de adecuados grabados, dibujos y fotos de la época; sino también, y sobre todo, en cuanto al proceso editorial, que requería más tiempo que el trabajo del autor.

La Habana aparece en estos testimonios sobre todo en sus aspectos culturales, la educación, la enseñanza, los negros, el teatro, la ópera, los hoteles, las comidas, las bebidas, la moda, las tertulias, el precio del lavado y la extraordinaria limpieza de los habaneros. Los extranjeros tenían mucho más curiosidad y sensibilidad - por su propia otredad y distanciamiento - para las particularidades de la ciudad que los propios habaneros con su ceguera producida por la costumbre.

Un lugar eminente lo ocupan los juicios sobre la arquitectura de las plazas y casas y de la ciudad en general, por ejemplo este informe del norteamericano Anthony Trollope (*West Indies and the Spanish Main*), al cual disgustaba decididamente la arquitectura barroca, ahora el encanto de los habaneros:

No hay nada atractivo en el pueblo de la Habana; nada, para mí, si exceptuamos la bahía. Las calles son estrechas, sucias y hediondas [...] La catedral está tan exenta de belleza - interna y externamente - como un edificio puede estarlo. Describir un edificio tal sería una pérdida absurda de tiempo y de paciencia.

Conclusión del norteamericano en 1860: "Mi mejor deseo para la isla es que pueda rápidamente ser contada entre las anexiones de los Estados Unidos".¹⁸

La Habana es lugar literario también de una novela picaresca de Eguren, las *Aventuras de Gaspar Pérez de Muela Quieta* (La Habana 1982). Mejor dicho, la capital cubana es, como en la gran literatura urbana, en vez de una aglomeración de edificios, un estado de ánimo, un modo de vida y un deter-

18 Gustavo Eguren: *La fidelísima Habana*, La Habana 1986, p. 319, p. 321.

minado tipo de costumbres. En esta novela picaresca el autor ha querido escribir una especie de segundo tomo de la novela de Quevedo *Vida del Buscón llamado Pablos*, una aplicación del dicho contenido en esa novela española que "nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres". Buscón quería trasladarse, al efecto del cambio interior, al Nuevo Mundo. Pero el pícaro cubano Gaspar no pasa de Europa a América, sino de un mísero pueblo hambriento de la provincia a La Habana, donde busca comida, fortuna y felicidad. En este libro, el pícaro es un tanto Adán Lahabana: sus múltiples empleos en las más miserables condiciones, con mucha hambre y poco dinero, le ofrecen forzosamente la oportunidad de conocer toda la Habana, todos los estratos sociales en la Cuba prerevolucionaria de los años cincuenta. A diferencia de la casi totalidad de los libros sobre La Habana, con intelectuales o combatientes políticos como protagonistas, que descubren la vida habanera "desde arriba", el personaje de Eguren la descubre "desde abajo". Nada de sofisticados clubes nocturnos, sino el duro trabajo en un restaurante habanero de pésima categoría llamado irónicamente "El Cuerno de la Abundancia", en el que trabaja Gaspar como pinche de cocina cuyo pago no sobrepasa los golpes que recibe diariamente del dueño. Una visión literaria poco frecuente de esa gran ciudad, que se asemeja a las descripciones críticas de las grandes urbes del continente con sus villas miseria. Esta novela correlaciona, además, y a diferencia también de las demás narraciones sobre La Habana, la capital con la provincia, la ciudad con el campo. Es, en este sentido, la primera novela dialéctica verdaderamente contrapuntística de la ciudad de la Habana. La mayor parte de los personajes y escenarios de la llamada novela social que estaban ubicados en la ciudad tenían su contrapartida literaria no, como en la misma realidad, en los campesinos, ni en los cañaverales, sino, si eran gente pobre de los "solares", sólo en los ricos dueños de los palacetes criollos. Claro que había siempre, en las novelas de Juan Loveira (*Juan Criollo*, 1927), de Carpentier (*¡Ecué Yamba-O!*, 1927; *El acoso*, 1956) o los poemas de Guillén

("Qué lejos esta la 'Bana',
donde vive el Presidente
con la bandera cubana
[...]
y un automovil potente"¹⁹,

canta un campesino desde el cañaveral) esta contradicción subyacente en algunos textos.

19 Nicolás Guillén: *Gedichte spanisch-deutsch*, Leipzig 1969, p. 48.

Pero las más de las veces, el tema campesino, agrario, campestre fue desarrollado independientemente o casi del ciudadano, obrero, intelectual de la ciudad. Existe, desde el costumbrismo decimonónico de un José Ramón Betancourt (*Una feria de Caridad*, Puerto Príncipe 1841) o de un José Fornaris (*Cantos del Siboney*, La Habana 1862) una tradición de literatura del campo casi independiente, a su vez, de la literatura de la ciudad. Tampoco los brillantes cuentos de Félix Pita Rodríguez (*Tobías*, 1955; *Esta larga tarea de aprender a morir*, 1960), y de Onelio Jorge Cardoso (*El cuentero*, 1958; *El caballo de coral*, 1960) sobre la vida de campesinos, carboneros, pescadores, con una visión muy amplia y más allá de un estrecho provincialismo, lograban establecer vínculos narrativos entre su mundo vernacular y el modo de vida urbana. En Cuba, sin embargo, como en la historia de la humanidad, como en la Grecia Antigua, como en el Renacimiento europeo, la civilización se había desarrollado también gracias a las contradicciones entre la ciudad y el campo, gracias a la siempre cambiante división social del trabajo entre ambos. En América Latina, la contradicción campo-ciudad sigue siendo grave hasta nuestros días. La literatura cubana y latinoamericana de la gran ciudad no puede, por ende, prescindir de esta relación, a veces invisible, en sus personajes, escenarios y temas.